

DER STURM

MONATSSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag Berlin W 9 Potsdamer Straße 134 a	Herausgeber und Schriftleiter HERWARTH WALDEN	Kunstausstellung Berlin / Potsdamer Straße 134 a

NEUNTER JAHRGANG — BERLIN JANUAR 1919 — ZEHNTES HEFT



Maria Uhden: Holzschnitt / Vom Stock gedruckt

Die Entwicklung der ideoplastischen Kunst

Max Verworn-Bonn

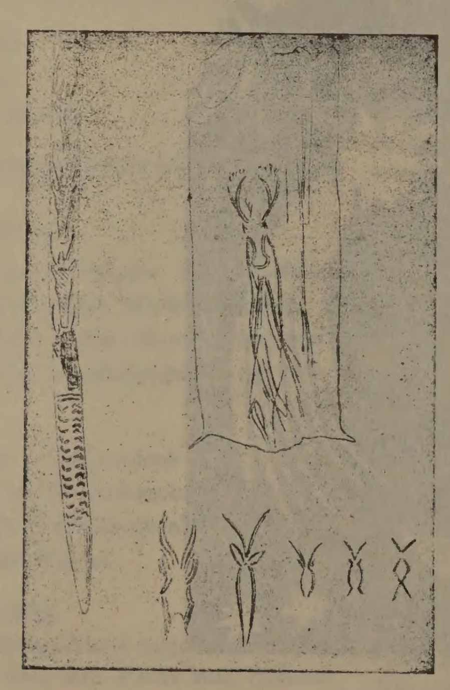
Ist das hervorstechende Merkmal der diluvialen Figuralkunst die große Naturwahrheit in der Wiedergabe des Gesehenen (siehe das Beispiel Figur 1), so darf doch eine kleine Gruppe von



Figur 1
Weidendes Renntier, Knochengravierung des Paläolithicums

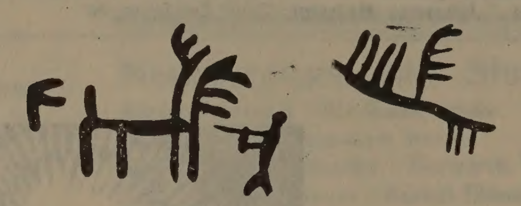
figuralen Darstellungen nicht übersehen werden, bei denen dieses Moment im Interesse einer gewissen Schematisierung stark vernachlässigt ist. Solche Darstellungen finden sich nicht so sehr in der großen monumentalen Kunst der Höhlenwände, als vielmehr in Gestalt von Gravierungen auf Gebrauchsgegenständen aus Knochen oder Renntierhorn. Hier ist das urspünglich rein figurale Motiv als Ornament verwendet und schematisch vereinfacht oder ornamental stilisiert worden. Wir haben hier eine Mischform von ornamentaler und figuraler Kunst vor uns und stehen vor den ersten Anfängen einer ganz neuen Kunstrichtung, die bald die alte Kunst des Paläolithicums ganz verdrängt und bis weit in die geschichtlichen Zeiten hinein fast die ausschließliche Alleinherrschaft übernimmt.

Werden figurale Motive als Ornament verwendet, so vollzieht sich sehr schnell eine Umbildung des Gegenstandes in der Darstellung. Der erste Schritt dazu besteht in der Vereinfachung des Bildes durch Weglassen aller für den Ornamentzweck unwesentlichen Einzelheiten, d. h. in einer Schematisierung. Dieser Prozeß schreitet weiter fort. Das Schema kann so einfach werden, daß aus ihm das Original kaum noch zu erkennen ist. Umgekehrt aber kann in das Schema auch allerlei ornamentale Zutat eingefügt werden. So entfernt sich die Darstellung immer weiter von der Naturwahrheit. Es entsteht dabei eine Kunstrichtung, die viel mehr ihre Wünsche und Ideale, ihr Phantasiebild von dem ursprünglichen Gegenstand zum Ausdruck bringt, als das der Natur entsprechende unmittelbare Empfindungsbild. Ich habe deshalb diese Kunstrichtung als die ideoplastische Kunst der ältesten naturwahren Figuralkunst, die man als physioplastische Kunst bezeichnen kann, gegenüber gestellt. Beide Kunstrichtungen sind so weit von einander verschieden wie Himmel und Erde, wenn sich auch im gegebenen Einzelfalle einmal Züge der einen mit Zügen der anderen Richtung vermischen können.



Figur 2
Ornamental verwendete Tierzeichnungen aus dem jüngeren Paläolithicum. Links Knochenwerkzeug mit drei übereinander angeordneten Renntierköpfen. Rechts oben Renntierzeichnung von vorn. Rechts unten Renntierzeichnungen schematisiert

Wie gesagt, zeigt sich die „ideoplastische Kunst" in der paläolithischen Periode der diluvialen Renntierjäger nur in ihren ersten schüchternen und spärlichen Anfängen. Man ordnet Tierköpfe, indem man sie leicht vereinfacht in Reihen als Dekoration auf Knochengeräten an (Figur 2 links oben), man schematisiert einzelne Elemente der Tierzeichnung und verwendet sie als Ornament (Figur 2 rechts unten), man bildet Pflanzenranken zu ornamentalen Kreis- und Spiralmotiven um. Im ganzen beschränkt sich die Ideoplastik in dieser Zeit noch auf die einfachsten Schematisierungen zu ornamentalen Zwecken. Mit dem Uebergang der paläolithischen Kulturperiode in die neolithische, mit dem Uebergang der älteren Steinzeit in die jüngere ändert sich das aber vollkommen (Figur 3). Am Ausgang des Paläolithicums



Figur 3
Hirschjagdscene. Felszeichnung aus der Uebergangsperiode vom Paläolithicum zum Neolithicum aus Spanien

findet ein umfassender Szenenwechsel im Kulturbilde der Menschheit statt, so tiefgehend, daß man direkt von einem „Hiatus" zischen paläolithischer und neolithischer Kultur gesprochen hat. In der Tat ist die Fülle von neuen Erscheinungen gewaltig. Man glaubt in eine neue Welt einzutreten, wenn man die vollentwickelte neolithische Kultur vergleicht mit den Kulturen der älteren Steinzeit. Wir wissen heute zwar, daß sich auch hier eine ganze Reihe von Uebergangsstufen findet, die uns die Kontinuität der Entwicklung verbürgen, aber es läßt sich nicht leugnen, daß sich in dieser Uebergangszeit eine tiefgreifende Umwälzung vollzogen hat, die auch die Kunst entscheidend beeinflußte.

Eine große Anzahl von Tatsachen hat uns gelehrt, daß nicht blos eine Weiterentwicklung der äußeren Kultur in jener Uebergangszeit sich vollzog, die zum Beispiel in der Entstehung neuer Werkzeugtypen, in der Erfindung der Keramik, der Spinnerei und Weberei, der Viehzucht, des Ackerbaus, des Hausbaus ihren Ausdruck fand, sondern daß vor allem die ganze Geisteskultur einen mächtigen Impuls erhielt, der in dem üppigen Emporwuchern des Vorstellungslebens bemerkbar wurde.

Ich kann hier nicht auf die einzelnen und mannigfachen Symptome, die uns das anzeigen, näher eingehen. Es genügt zu wissen, daß sich um jene Zeit eine tiefgehende Aenderung im Denken des Menschen vollzog. Der Mensch tritt aus dem Zeitalter des naiv praktischen Geistes in das Zeitalter des spekulativ theoretisierenden Geistes ein. Die naive Harmlosigkeit des alten diluvialen Jägers, der sich in erster Linie von den momentanen Sinneseindrücken leiten ließ, ohne sich viel über ihre Bedeutung den Kopf zu zerbrechen, geht verloren. Mit der seßhaften Lebensweise, die der Ackerbau im Gefolge hat, macht sich mehr die Neigung geltend, über die Dinge nachzusinnen und zu grübeln. Man macht sich Gedanken über Leben und Tod, über Krankheit und Heilung, über Schlaf und Traum. Man gelangt zu der dualistischen Spaltung des menschlichen Wesens in Leib und Seele und von dieser ungeheuer folgenschweren Konzeption aus ist es nur noch ein Schritt zu der Konstruktion der Ahnenseelen, der Geister, Dämonen und Götter. Die ganze Welt wird bevölkert teils mit unsichtbaren Geistern, teils mit Seelen, die sich in irgend einer schrecklichen Form wieder ver-

körpert haben. In jedem harmlosen Tier, hinter jedem unscheinbaren Vorgang wittert argwöhnische Furcht die Tücke eines bösen Geistes. Hinter den unschuldigsten Gegenständen und Vorkommnissen des täglichen Lebens lauert irgend ein geheimnisvoller Sinn und das spekulative Denken, dessen unzureichende Logik schon bei den kürzesten Gedankengängen gleich asthmatisch wird und versagt, mündet in schrankenlosem Mysticismus.

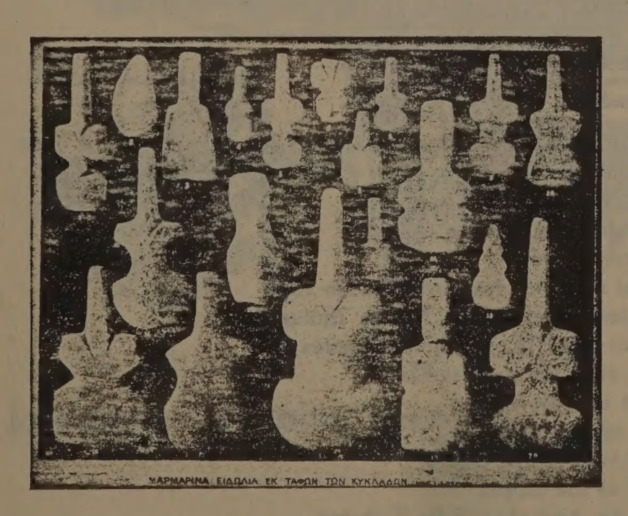
Das etwa ist die Geistesverfassung, die den Menschen der neolithischen Periode und der darauf folgenden metallzeitlichen Kulturstufen bis weit in die historischen Zeiten des alten Babyloniens und Aegyptens hinein charakterisiert, und die wir bei den heute noch auf diesen Kulturstufen lebenden Naturvölkern, wie Indianern, Australiern, Südseeinsulanern und Negern so deutlich zu studieren in der Lage sind. Dieser Zustand spiegelt sich auch auf das schärfste in der bildenden Kunst wieder.

Vor allem läßt die figurale Kunst den Geist der neuen Zeit deutlich erkennen, insofern sie einen fast ausschließlich ideoplastischen Charakter gewinnt. Es ist nicht mehr das reale konkrete Objekt, das spezielle Individuum, das einzelne, beobachtete Jagdtier, was den Gegenstand der figuralen Darstellung bildet, sondern vielmehr das, was man sich bei den Gegenständen denkt, die abstrakte Vorstellung, die Idee, die man sich von den Dingen gmacht hat. Je nach den Vorstellungen religiöser, ästhetischer, praktischer Art, die der einzelne Künstler hat, wird das Bild dabei verschieden ausfallen. Immer aber ist es ein theoretisches Phantasiebild, niemals die sinnlich wahrgenommene Natur selbst.



Figur 4
Steinidole aus der neolithischen Kultur von Hissarlik-Troja

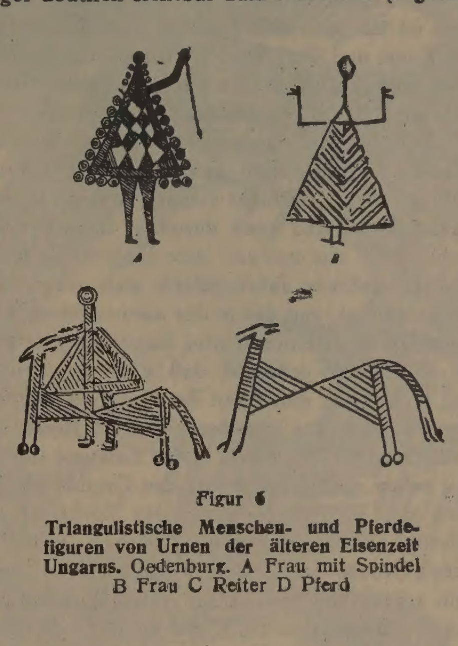
Will man zum Beispiel einen Gott darstellen, so bildet man eine schematische Menschengestalt (Figuren 4 und 5), denn man denkt sich den Gott in der Gestalt eines Menschen, will man ihn näher charakterisieren, so gibt man ihm ein spezifisches Symbol in die Hand, etwa eine Waffe oder ein Sonnensymbol, das ihn von anderen Göttern unterscheidet. Diese alten primitiven Götterbilder lehren uns übrigens, daß nicht Gott den Menschen nach seinem Ebenbilde, sondern das umgekehrt der Mensch die Götter nach seinem Bilde geschaffen hat. Diese alten Götterbilder beweisen uns aber besonders klar, daß die



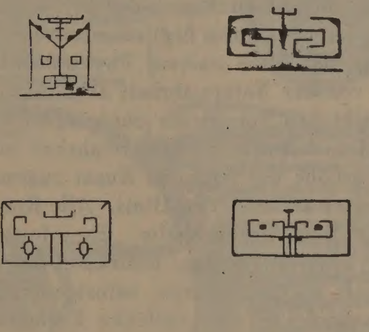
Figur 5
Stark schematische Götterfiguren aus Stein. Neolithische Kultur der griechischen Insel

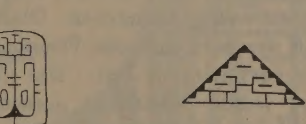
Bildung abstrakter Begriffe in jener Zeit einen hohen Grad erreicht haben muß, denn der Gott oder der Dämon konnte ja nie sinnlich beobachtet worden sein. Beobachtet werden konnte nur der einzelne Mensch als konkretes Individuum. Aber was man als Götteridol darstellt, ist nicht das konkrete Individuum, sondern der abstrakte Begriff Mensch oder Gott, aller speziellen Eigenschaften, oft, wie bei den griechischen Inselsteinen (Figur 5) so sehr entkleidet, daß die Figur kaum noch als Menschenfigur erkennbar ist, kurz ein abstraktes Schema.

Dasselbe gilt von den Tierdarstellungen. Während der paläolithische Jäger das konkrete Individuum darstellt, das er beobachtet, rerfolgt, erlegt hatte, gibt das Bild des ideoplastischen Künstlers der jüngeren Steinzeit oder der Metallkulturen den abstrahierten Begriff der betreffenden Tierart oder Gattung wieder, unter Weglassung aller speziellen Charaktere. Dabei bringen die Formen und etwaige künstlerische Zutaten wie Ornamente gleichzeitig je nach dem speziellen Kultur- und Ideenkreise, aus dem das Werk hervorgegangen ist, die Ideale und Wünsche des Künstlers, seiner Zeit und seines Milieus mehr oder weniger deutlich sichtbar zum Ausdruck (Figuren 6 und 7).



Figur 6
Triangulistische Menschen- und Pferdefiguren von Urnen der älteren Eisenzeit Ungarns. Oedenburg. A Frau mit Spindel B Frau C Reiter D Pferd





Figur 7
Stylisierte Menschengestalts - Gesichter der neolitischen Indianerkultur Brasiliens

Die gleichen Merkmale tragen die Darstellungen aller Gegenstände der ideoplastischen Kunstrichtung. Wir finden sie daher auch in den Produkten der heutigen Kinderkunst, die infolge der modernen Erziehung einen fast rein ideoplastischen Charakter hat. Ja, man kann sogar für viele ideoplastische Bilder der postpaläolithischen Kulturstufen direkte Parallelen aus der Kinderkunst mit vollkommener Uebereinstimmung in den charakteristischen Einzelheiten aufstellen.

Aber nicht bloß in Abstraktionen betätigt sich der menschliche Geist in jener Zeit, wo das Geistesleben seinen mächtigsten Aufschwung nimmt. Abstraktionen bestehen in der schematischen Vereinfachung des Vorstellungsbildes einer Gruppe konkreter Objekte derselben Gattung. Der menschliche Geist dieser Entwicklungsstufe vollzieht auch Synthesen. Er kombiniert verschiedenartige Dinge, die in der Wirklichkeit nichts miteinander zu tun haben. So entstehen Phantasiegebilde der verschiedensten Art: Mischformen von Menschen und Tiergestalten, wie die geflügelten Menschen oder die Löwen mit Menschenköpfen, die wir aus der babylonischen und assyrischen Kunst kennen, Doppeltiere wie die Doppelprotomen aus dem Picentischen Kulturkreise der älteren Eisenzeit Italiens, oder auch Mischformen von Menschengestalt und Ornament, wie sie im neolithischen Kulturkreis der Südseeinsulaner noch heute so häufig uns entgegentreten.

Die ideoplastische Kunst beherrscht alle prähistorischen Kunstschöpfungen seit dem Ausgang der Diluvialzeit. Erst mit der klassischen Periode der griechischen Kunst begegnen wir wieder von neuem einem physioplastischen Naturalismus. Von dort her ist das bewußte Streben nach Naturwahrheit in die römische Kunst und über diese auch am Ausgang des Mittelalters mit der Renaissance in die abendländische Kunst eingedrungen, während bis dahin unsere einheimische bodenständige Kunst in Mitteleuropa noch rein ideoplastische Charaktere trug, denn auch die schönsten und vollendetsten Kunstwerke des Mittelalters, soweit sie nicht schon stark durch die Antike beeinflußt erscheinen, sind noch durchaus ideoplastischer Art. Das klassische Ideal, das uns seit dem Beginn der Renaissance durch eine über mehrere Jahrhunderte sich erstreckende Gewöhnung anerzogen ist, und das in der naturwahren Wiedergabe des gesehenen Objektes einen Gipfel künstlerischer Vollendung erblickt, hat es mit sich gebracht, daß in unserer Zeit auch die große Masse geneigt ist, den Grad der Naturwahrheit als einen Maßstab für die Höhe des künstlerischen Schaffens, sowohl in der gesamten Kunstgeschichte als in der Leistung des einzelnen Künstlers zu sehen. Und dieser falsche Gradmesser trägt die Schuld daran, daß man noch immer das Verhältnis der alten physioplastischen Kunst der paläolithischen Kultur zu der ideoplastischen Kunst der späteren Kulturstufen nach jeder Richtung hin schief beurteilt. Man pflegt gewöhnlich in der Entwicklung der ideoplastischen Kunst einen Rückschritt gegenüber der physioplastischen Kunst der alten Mammuth- oder Renntierjäger zu sehen. Darin liegt einerseits eine ebenso große Ueberschätzung der alten naiven Physioplastik, wie Unterschätzung der von der Naturwahrheit abgekehrten Ideoplastik. Begeht man nicht von vornherein ohne irgendwelche Berechtigung den Fehler, daß man die Naturwahrheit als Maßstab für die Entwicklungshöhe der figuralen Kunst zugrunde legt, dann ergibt sich ein ganz anderes Verhältnis. Alle Kunst ist ein Ausdrucksmittel für Bewußtseinsinhalte. Es erfordert aber zweifellos ein viel höheres Können, abstrakte Bewußtseinsinhalte mit den sinnlich wahrnehmbaren, selbstgeschaffenen Mitteln der Kunst auszudrücken als einfache Erinnerungsbilder von konkreten, sinnlich wahrgenommenen Objekten. In diesem Falle befand sich der paläolithische Physioplastiker, im ersten der Ideoplastiker der späteren Zeit. Das ganze Interesse des diluvialen Jägers wurde beherrscht ausschließlich durch die sinnlichen Eindrücke der Jagdshäre. So war sein Bewußtseinsleben erfüllt von den unmittelbaren Vorstellungsbildern der gesehenen Jagdtiere. Diese Vorstellungsbilder waren es, die er frisch, wie sie in ihm lebten, durch seine Zeichnung an der Höhlenwand oder auf einem Knochenstück oder auch auf einem Bachgeröll, das zufällig am Lagerplatz umherlag, durch seine Zeichnung, spielend mit seiner eigenen Erinnerung, wiedergab. Durch theoretische Grübeleien über das Gesehene war sein Geist noch wenig beschwert. Für ihn existierte nur die Realität, die ihn sein sinnlich impressionistischer Geist täglich unmittelbar erleben ließ. Selbstverständlich also, daß sein Kunstwerk naturwahr werden mußte. Es wäre wunderbar, wenn es anders sein sollte. Ganz anders beim Ideoplastiker der späteren Zeit mit seinem zu theoretischen Spekulationen geneigten Geiste. Für ihn war die Natur gar nicht das, was sie schien, sondern hinter ihr steckten allerlei Geister und unsichtbare Mächte. Die Furcht vor diesen bösen Geistern und vor unheilvoller Zauberei, vor Krankheit und Tod, vor Dürre und Mißernte beunruhigte und beschäftigte andauernd seine Phantasie So waren es auch nicht die unmittelbaren Vorstellungsbilder der natürlichen Dinge, sondern seine eigenen Phantasiebilder, die er in seinen Kunstwerken wiedergab, denn die künstlerische Schöpfung ist, ob gewollt oder nicht, der treue Ausdruck der eigenen Bewußtseinsinhalte des Künstlers. Das Nachdenken und Theoretisieren kennzeichnet aber zweifellos, mag es auch auf den ersten Stufen noch so unvollkommen sein und zu noch so widerspruchsvollen Ergebnissen führen, doch immer eine höhere Stufe der menschlichen Geistestätigkeit, als das einfache naive kritiklose Hinnehmen der Sinneseindrücke, und ganz in Uebereinstimmung damit stellt daher auch die ideoplastische Kunst eine höhere Entwicklungsstufe des künstlerischen Schaffens vor als die naive Physioplastik der primitiven Jäger

Aus dem Buch Expressionismus / Die Kunstwende / Herausgegeben von Herwarth Walden / Verlag Der Sturm / Berlin W 9

Die Plünderung

Anton Schnack

Gestreckt auf weißem Bauch; Samt auf der Satteldecke, elfernes Gebein im Troß;
Sprung in die Nacht und Ritt und Jagd, vertollt . . . Dann alle sangen —
Nacht im Gelände . . . Finsternis . . . Vollmond ist rot vergangen . .
Und dreißig Pferdenasen traben einen Strich, verwehtes Wiehern flog von Roß zu Roß . . .
Die Wälder westwärts. Güter, Gärten, Weiber, Fleisch, Wein, Brot.
Sie stoßen jubelnd Sporen, daß sie knochig knirschen
Und knallen in verscheuchte Rudel, in die Flucht von Hirschen.
Und hie und da wird Nacht voll Licht, wird Waldsaum rot . . .
Breit in der Landschaft schlafen Güter; Gärten glänzen reich;
Verhengte Reiter sprengen an die Tore, Axt klafft in die Türen,
Und in die Hoffahrt stiebt der Ritt, löst sich der Schwarm . . .
Feuer fliegt in den Abend; Wein macht sie heiß und weich,
Mit langen Lanzen stechen sie; plündern die Truhen, stürmen . . .
Und zwingen Weiber, schreiend, nackt sich an Knie und Arm . . .

Lieder

Wilhelm Runge

Abendlied.

Deiner Augen lose Mücken schwärmen
Abendsonnenspiel
strahlher strahlhin
und des Angesichtes
düstrer Wald
lehnt am Hang des sonnenmüden Tags
in dem Abendläuten Deines Blutes
durch der Hände weißverträumtes Dorf
und des Atems stilles Kind
geht in Rosengärten
auf und ab
und verhält den Schritt
daß es die Lippen
die die Andacht auf die Knie zog
nicht verstöre



Johannes Molzahn: Zeichnung

Lied

Wenn Du kommst
duftet Sommer
Deiner Augen Schmetterlinge flattern
stiller Mittag
lieg ich lauschend
an dem Plätschern Deines Lachens
strecke mich im Arm der Blumen
in die Sonne Deines Glücks
da stößt Sturm die seidgen Garben
aus der Stirn
rafft das große Segel
Deines Blicks
und mein Herz zuckt auf
ein Dolch
in meinen Händen

Lied

Wilden Meerschaum schwazt Du in die Muschel
die ich bin
am Strand
Eine Welle nickt der andern zu
bis die Seele schwer wird
in den Sand
Deine Augen sind hellblauer Mai
doch schon zucken Bienen
und bald schwärmt es
wie in Fliederblüten
Deine Lippen zwitschern auf die Höh
wie die Sonne ihre goldnen Locken
auf der Wälder Schulter wirft
dann kommt Frieden
Deinen Worten
fällt das müde Auge zu
nur die Hände schluchzen leis
in den Sammt des Kleides
nichts ist so verstiegen
wie mein Wunsch
nach Dir
Und der findet nun
nie mehr zurück

Lied

Finstre Efeuhecke hin zum Grab
fällt Dein Haar
Trauer schluchzt wild auf die stille Bank
immer — immergrünverrankt
und des Auges blaues Veilchen
blüht auf hartem Steine
ruhesanft.
An Dein Antlitz kann der Wind nicht rühren
blätterstill ist aller Zweige Mund
bis des Schmerzes schriller Vogel
aus dem Schlummer Deiner Lippe fährt
und die Wipfel wildes Stürmen packt
das die Aeste
bodenhin — hoch — himmelauf
zerfetzt

Lied

Wenn Du Deine Augen schließt
ist alles dunkel
meine Hand, die zu Dir will
geht irre
dunkel stehe ich ein Baum auf einem Kirchhof
Nur durch meine Zweige läutet Abend
und die Wolken die vorüberziehn
weinen
weinen, bis Du aufschaust
hochauf flattern Falter
Frühling sonnt im Strahl den Blumen hoch
und mein Fuß der eben wie ein Bettler müd am Grabenrande liegt
springt auf
Nun die Welt den Schwarm hilfreicher Wege vor das Antlitz seiner Wünsche wirft.

Du

Kurt Striepe

Das Wiegen Deines Atems kündet unsre Liebe.
Deine Augen strahlen uns Glanz und Meer.
In Deinen Händen bin ich sanftes Land.
Goldkäferchen lacht Glanz von Deinen Brüsten
Hüften wiegen in mich Sonnenschein
Deines Leibes süßes Heimlichsein —
Gnadet Gott.

Atelier Marc Chagall

La Ruche
Nach Treppen Türen und nach Türen Treppen
Und seine Tür entblättert sich wie eine Zeitung
Visitenkarten überdeckt
Dann schließt sie sich
Unordnung nur Unordnung
Photographien von Leger Photographien von Thobeen die man kaum sieht
Und obendrauf
obendrauf
Gebrüll von Werken
Zeichnungen, Skizzen und Gebrüll von Werken
Gemälde
Leere Flaschen
„Wir garantieren die völlige Reinheit unserer Tomatensauce"
sagt eine Etikette
Das Fenster ist ein Kalender
Wenn die Riesenkraniche der Blitze mit gewaltigem Krachen die himmlischen Pinassen
steilen und ausschöpfen
stürzt er
Im Wirrwarr
Verweste Sonne Christus der Kosaken
Und Dächer
Somnambulen Ziegen
Ein Bärenmensch
Petrus Borel
Irrsinn und Winter
Ein Genius gespalten wie ein Pfirsich
Lautréamont
Chagall
Das arme Kind am Schoße meiner Frau
Oh grämliches Entzücken
Die Hacken schiefgetreten
Uralter Kochtopf voll von Chokolade
Die Lampe spaltet sich
Und dieser Rausch
Sooft ich ihn besuche
Die leeren Flaschen
Flaschen
Zina
(Wir sprachen viel von ihr)
Chagall
Chagall

Blaise Cendrars

Deutsch: Rudolf Blümner



Johannes Molzahn: Zeichnung

Das Erlebnis der Zeit und die Willensfreiheit

Die intuitive Philosophie von Henri Bergson

Fritz Hoeber

Fortsetzung

III

Kants Auffassung der Zeit und sein Irrtum

Die Kantische Erkenntnislehre hat die Momente der Dauer, die einander unlösbar sind, im Raum ausgebreitet. Sie nahm das räumlich symbolisierte Abbild der durée für die durée concrète selbst, für die eigentliche Dauer, und verwechselte damit das innere, persönliche Ich mit seinem in die Außenwelt projizierten, roh verallgemeinerten Abbild. Dadurch erscheint Kant aber als Ursache jenes philosophischen Mißverständnisses, das vermeint, die Bewußtseinstatsachen nur in der Nebeneinanderreihung begreifen zu können, und das somit die intensive und heterogene Dauer genau so als homogenes Medium behandelt wie den extremen Raum: Die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des geistigen Geschehens wird aufgegeben, indem die psychischen wie die physischen Ereignisse derselben quantifizierenden Kausalität unterworfen werden. — Daß trotzdem Kant an der Willensfreiheit festhält ist weniger logische Folge seines Systems als ein Glaubenssatz seines persönlichen Idealismus: Das Kantische Ich steht dem Raum und der verräumlichten Zeit gleich fremd gegenüber und erscheint deshalb überhaupt unserm Erkenntnisvermögen unzugänglich.

Kants Erkenntnistheorie nimmt auf der einen Seite „Dinge an sich" an, die durch die von ihr gleich behandelten Media des Raumes und der Zeit hindurch erscheinen. Auf der andern Seite stehen die äußeren Dinge, einen Gegensatz bildend zu dem phänomenalen Ich unserer Selbstbestimmung. Die Notwendigkeit, außer den Dingen der Erscheinung auch „Dinge an sich" noch anzunehmen, liegt bei Kant nicht in der logischen Erkenntnisfolge der reinen Vernunft, sondern erst in der sittlichen Forderung der praktischen Vernunft. Darin besteht aber wie bereits betont, der metaphysische Gedankensprung des Kantischen Systems.

Für Kant und die Kantianer ist die Erscheinungswelt, einerlei ob sie sich im Raum oder in der Zeit auswirkt, ein homogenes Medium: was sich in dessen räumliche Simultanität nicht übersetzen läßt, ist für die Wissenschaft schlechthin unerkennbar. Dabei wird freilich nicht berücksichtigt, daß eine solche Wirklichkeit mit praktischem Zweck gerade erst für die wissenschaftliche, das heißt naturwissenschaftliche Erkenntnis hergerichtet worden ist.

Die homogen gedachte Dauer bei Kant involviert aber auch den Begriff der Determination, der Unfreiheit des Willens, da dieselbe Kausalität, die gleichmäßig für die extensiven wie die intensiven Geschehnisse gilt, Wiederholungen und damit die Voraussehbarkeit der Ereignisse ermöglicht. Die Welt der „Dinge an sich" verlangt den metaphysischen Glauben. — Läßt man dagegen die Momente der reinen Dauer einander innerlich sein, sich gegenseitig durchdringen, statt sie nebeneinander im Raum aufzureihen, und verleiht ihnen ihre autonome Heterogeneität, so verliert aller Determinismus seine logische Möglichkeit und das in der Selbstbesinnung erfaßte Ich gewinnt seine Freiheit zurück. Selbst die physischen Momente werden durch diese absoluten geistigen beständig durchdrungen und sind darum keineswegs in ihrer ganzen Fülle begrifflich in dem Maße zu erfassen, wie dies das rationalistische Denken der reinen Quantität, der verräumlichenden mathematischen Disziplinen, tun zu können vermeint!

Die Auffassung der Wirklichkeit nach räumlichen Gesichtspunkten und die quantitativ homogene Anordnung der sie erfüllenden Materie hat den praktischen Vorteil, die Dinge in fest zueinander abgegrenzten „Begriffen" zu verstehen und verleiht diesen dadurch eine über das Individuelle hinausgehende, soziale Verständlichkeit. Die Verräumlichung wird so zur interpersonell begreifbaren Schematisierung: ihr Hauptbeispiel ist die menschliche Sprache, ein räumlich noch konkreteres die menschliche Schrift. — Dem ist nun aufs Schärfste entgegengesetzt das in der inneren Dauer sich organisierende Ich. Dieses Ich aber veranlaßt auch die banal klare räumliche Einteilung unserer außenweltlichen Wahrnehmungen: wie leicht gelangt es dann auch dazu, diese praktische Einteilung in das Innere der tiefen, konfusen Bewußtseinsvorgänge zurückzuprojizieren. Damit werden jedoch, um ein Bild Bergsons zu wiederholen, psychische Elementarzustände mechanisch zu physischen Erlebnissen zusammengesetzt „wie die Buchstaben eines Alphabets bei der Bildung von Worten". Das Gefährliche hierbei ist, daß eine solche Vorstellung nicht nur abstrakte Vorstellung bleibt, sondern tatsächlich von unserer ganzen Persönlichkeit Besitz ergreifen wird. Auf solche Weise verdeckt sie aber die Freiheit durch den Automatismus: Willenshandlungen werden durch die Verräumlichung der bewußten Vorstellung zu bloßen Reflexhandlungen.

Die Psychophysiker wie die Kantianer benutzen nun diese räumlich veräußerlichten, homogen schematisierten Handlungen, um daraus eine kausale Determination, analog der der sogenannten Naturgesetze, abzuleiten. Ihre räumlich aufgefaßte Zeit kommt ihnen dabei als homogenes Medium sehr zu statten. Die Willensfreiheit, wird, zum mindesten für die Erkenntnis, unlogisch. Höchstens läßt man sie, mit der bekannten kategorischen Forderung Kants, aus moralischen Gründen gelten, damit der Mensch wenigstens in etwas „Ebenbild Gottes" bleibt und nicht zur bloßen Maschine herabsinkt.

Versetzen wir uns jedoch in die Momente bedeutsamer Entscheidungen unsers Lebens zurück, so tritt uns das Gefühl von deren Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit mit Deutlichkeit ins Bewußtsein: Wir können sie nicht in der Symbolik der Worte reproduzieren, noch können wir sie aus einfach nebeneinander gesetzten Ursachen wieder zusammensetzen. Allmählich wird uns die unauflösliche Innerlichkeit dieser rein dynamischen Einheiten klar die als Ganzes die heterogene Dauer unsers konkreten, unsers bewußten Lebens darstellen.

Die Freiheit der Handlung beruht grade in dieser fundamentalen Inkommensurabilität von Ursache und Wirkung im Bewußtseinsgeschehen. Eine Prävision wäre nur dann möglich, wenn man alle kausalen Komponenten überblicken und kombinieren könnte. Das ließe sich freilich nur bewerkstelligen, indem man sich mit seinem ganzen Bewußtsein wieder in jenen vergangenen Moment der Entscheidung zurückversetzte. Da aber, nach unserer Auffassung der Dauer, kein Moment als analoger wiederzukehren vermag, die Zurückversetzung, schon rein zeitlich, deshalb unmöglich ist, ist auch die Voraussicht und damit die Determination einer innern bewußten Handlung schon in der Voraussetzung ausgeschlossen.

Die Leugnung der Willensfreiheit kann darum nur auf einer Reihe theoretischer und praktischer Vermengungen beruhen: zuerst wird anstatt der konkreten Dauer die räumlich symbolisierte Dauer supponiert. Sodann geschieht die Versenkung in unser innerstes Bewußtsein, die Vorbedingung der Willensfreiheit, nur recht selten. Schließlich wenn die freie Handlung einmal vollzogen ist und wir, nun über ihre Gründe reflektierend, uns Rechenschaft zu geben suchen, so reihen wir dennoch, im bequemen Schematismus des praktischen Alltags, ihre Ursachen und Bedingungen räumlich nebeneinander auf, ohne uns auf das Eigentliche, den Kern des freien Willensvorgangs, die irrationale Dauer und ausschließlich intensiven und qualitativen Wesensmomente, zu besinnen.

IV

Henri Bergsons Philosophie räumt ziemlich unbarmherzig auf mit der aus der mathematisch-naturwissenschaftlichen Raumabstraktion hergeleiteten Welt der Begriffe: Vielen — sicher aber nicht den tiefsten — Forschern wird dies das Ende aller Wissenschaft dünken. Denn mit der Bergsonschen Metaphysik ist jede Möglichkeit genommen, weiter das Tatsachenmaterial in altgewohnter Weise zu quantifizieren, rubrizieren und zu rationalisieren. — Allein Bersons Wissenschaft will sich nicht mit dem Begreifen von Einzelkenntnissen oder Einzeltatsachen ab-

geben. Ihr kommt es vielmehr darauf an, das wirkliche Leben in seiner unzerteilbaren schöpferischen Einheit, in seinem unendlichen Entwicklungsreichtum in vertiefter Intuition zu erfassen. Die Einzelwissenschaft erscheint der Bergsonschen Philisophie gegenüber nur als subordinierte Technik,- die ihren praktichen einzelwissenschaftlichen, sicher ganz nützlichen Zwecken und Resultaten meinetwegen auch auf ihre Weise nachgehen mag, selbst, falls sie dies etwa für nötig erachtet, mit den unlautern Mitteln der Quantifikation und der Verräumlichung. Nur soll sich eine solche wissenschaftliche Technik dann nicht einbilden, Wissenschaft im höhern Sinn, Erkenntnis des wirklich Seienden, zu sein.

Trotzdem gewährt Bergsons Philosophie auch einen spezialwissenschaftlichen Gewinn: Die Gruppe der Kulturwissenschaften, wie nach Heinrich Rickerts Vorgang die sogenannten Geisteswissenschaften jetzt richtiger bezeichnet, die Geschichte vorallem, hatte unter dem wachsenden Einfluß der sich allein als wissenschaftlich betrachtenden Naturwissenschaft nachgerade angefangen, ebenfalls räumlich zu abstrahieren und quantitativ zu schematisieren. Wie eine Erlösung kam da für sie Bergsons Auffassung der Zeit, des inneren Erlebnisses der durée concrète: Die Geschichte, die Kulturwissenschaften, die Geisteswissenschaften, erschienen nun mit ihrem Bestreben, die intensive Erinnerung, das Kontinuum des menschlichen Bewußtseins, die lebendigen Vorgänge der Seele darzustellen, als eine viel wirklichere und konkretere Wissenschaft als alle blos abstrahierende und äußerlich zählende Physik. — Damit eröffnet sich aber ein neuer Weg für alle individualisierende Forschung, für alle Wissenschaft vom menschlich Seienden: Als deutliche Parallele zu der Renaissance der historischen Disziplinen treten hier vor allem die neuen „naturrechtlichen" Bestrebungen in der Jurisprudenz auf, die sich an die Namen des Freiburger Professors Hermann Kantorowicz (Gnaeus Flavius: Der Kampf um die Rechtswissenschaft. Heidelberg 1906) und des Karlsruher Rechtsanwalts Ernst Fuchs anknüpfen: sie wollen den individuellen Rechtsfall nicht mehr nach dem Vorgang des Reichsgerichts in gesetzlicher Abstraktion typisch konstruieren, sondern ihn als ein lebendes Ganze aus der gegebenen Fülle seines menschlichen, sozialen, wirtschaftlichen Bedingungskomplexes heraus verstehen. Aus solch konkreter Anschauung heraus wird auch das entscheidende Urteil intuitiv geschöpft. In absoluter Heterogeneität wird es als etwas ganz Neues, durch keine Paragraphenmathematik Bedingtes einzig nach den Umständen einer tiefen Lebenserfahrung individualisiert, produktiv gestaltet.

Die Naturrechtslehre kann sich dabei direkt auf Bergson berufen, der sagt: „Das deduktive Urteilsvermögen ist viel zu schwerfällig, um sich der leichten Beweglichkeit des Lebens anzupassen." — Welch ein Gegensatz wieder zu dem Genie des Rationalismus, zu Kant, der zwar ebenfalls die Einzelgesetze, die juristischen Individualschemata, abschaffen möchte, aber ganz im Gegenteil alles in der Rechtsprechung von einer Deduktion aus Prinzipien erhofft: „Es ist ein alter Wunsch, der, wer weiß wie spät, vielleicht einmal in Erfüllung gehen wird, daß man doch einmal, statt der endlosen Mannigfaltigkeit bürgerlicher Gesetze, ihre Prinzipien aufsuchen möge; denn darin kann allein das Geheimnis bestehen, die Gesetzgebung, wie man sagt, zu komplifizieren." (Kritik der reinen Vernunft. Transscendentale Dialektik: II. Von der reinen Vernunft als dem Sitze des transscendentalen Scheins.)

Wie in der Rechtswissenschaft, so sucht auch in der ihr verwandten Ethik, der Moralwissenschaft, die Bergsonsche Philosophie die konstruktive Unlebendigkeit der Gesetze, sittlichen Prinzipien, fordernden und verbietenden Gebote oder kategorischen Imperative zu vermeiden und sich auf die dem Leben selbst inne wohnenden, schöpferischen ethischen Impulse zu konzentrieren. — Ernest Seillière legt in der Internationalen Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik" (8. Jahrgang, 2, November 1913) die Grundelemente dieser Bergsonschen Moralphilosophie dar: Sie wird wesentlich auf dem menschlichen Dualismus der Sympathie, des Gerechtigkeitsgefühls, und des Willens zur Macht als Wurzel des tätigen Lebens, als des Trägers des kulturellen Fortschritts aufgebaut. Der Egoismus des Einzelnen wird durch die vitalistische Ueberlegung gebändigt, daß das Leben nicht in ihm sein Ziel findet, sondern vielmehr durch ihn hindurchgeht. Bergson stellt die Forderung einer größtmöglichen Soziabilität auf, einer Anpassung des Individualtriebs an die Gegebenheiten der Gesellschaft, von der doch jedermann ein Glied darstellt, vermittels des „bon sens". Dieser „bon sens" kann als Regulativ wirken gegenüber der Routine der gesellschaftlichen Steifheit, die alle persönliche Willensregung unterdrückt, und gegenüber dem Trugbild eines isolierenden Solipsismus, der im Ezcentrischen ausartet. Im Sinn der sozialen Konzentrität wirkt der bon sens als originales persönliches Element ergänzend zu dem Geist des Fortschritts. Wie dieser bon sens dann auch noch in den Einzelheiten des gesellschaftlichen Lebens tätig ist, das hat Bergson in seiner höchst anziehenden Stüdie über das Lachen (Essai sur la signification du comique) geschildert, wo als seine Funktion die größtmögliche soziale Vereinbarkeit der Charaktere durch das harmlose gesellschaftliche Strafmittel der Lächerlichkeit dargelegt wird. — Nach allem diesen erscheint es selbstverständlich, daß auch die moderne Aesthetik und Kunstwissenschaft bereits den Einfluß der Bergsonschen intuitiven Philosophie erfahren muß: Wenn irgendwo, so hat gerade hier die Intuition, die anschauliche Erfahrung der lebendigen Bewußtseinsvorgänge selbst, Berechtigung. Und so sieht man denn immer mehr, wie die normative Aesthetik, mit ihren Forderungen a priori, ihrer psychologistischen Aufstellung absoluter Schönheitsnormen, ihren Gesetzen räumlichen Charakters, einer der Kunst mehr verwandten Betrachtungsweise weichen muß, die die Kunstgeschichte, die Summation aller Erfahrungen des künstlerischen Bewußtseins, als einzige und allein dem Wesen des Kunstwertes entsprechende, qualitative Würdigung an Stelle jener quantifizierenden Regelwissenschaft rückt. — Sogar auf Teilgebiete der Naturwissenschaft, auf Biologie und praktische Medizin, scheint dieser Geist einer durchgängigen Individualisierung überzugreifen. So sucht man etwa anstatt der durch äußere Namenkategorien bestimmten Krankheitsbilder individuellere Vorstellungen einzuführen, die den schöpferischen Naturvorgang in seiner einzigartigen kausalen und elementaren Verknüpfung, nur entfernt vergleichbar mit andern Individualerscheinungen derselben Gattung, bestimmen und danach die Behandlung der einen Krankheit jedesmal verschiedenartig zu gestalten.

Dennoch liegt die Bedeutung und die Entwicklungsmöglichkeit der Bergsonschen Philosophie natürlich weit weniger auf dem Gebiet der Naturwissenschaft, zu der sie sich ja, zum mindesten in ihrer heute geübten Methode, in einem selbstgewollten, fundamentalen Gegensatz gestellt hat, als auf dem Gebiete der Kulturwissenschaft, der Geschichte im weitesten Sinne: In der individualisierenden Einführung, dem gleichsam künstlerischen, kongenialen Nacherleben der großartigen schöpferischen Entwicklung des realen Seins hat gerade diese Wissenschaft von den menschlichen Bewußtseinsvorgängen, die schildernde Kulturwissenschaft, ihre autonome Aufgabe und zugleich deren autonome Lösung neu gefunden. — Es ist der zukunftsschaffende Impuls des Lebens, jener vorwärtstreibende élan vital, den die in der durée concrète wurzelnde Geschichte synthetisch mitzuerleben vermag, wo die Analyse der mathematischen Naturwissenschaft nur eine räumlich ausgedehnte Materie und das verdorrte Schema der Zahl erblickt: Einzig die schöpferische Intuition, durch keines Gedankens Blässe angekränkelt, ist im Stand, das wirkliche Leben in seinem unermeßlichen Reichtum kongenial zu erfassen, will sagen, mitzuerleben.

Die Werke Henri Bergsons sind: 1. Zeit und Freiheit / Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen. 2. Schöpferische Entwicklung. 3. Materie und Gedächtnis / Essays zur Beziehung zwischen Körper und Geist. 4. Einführung in die Metaphysik. 5. Das Lachen / Essay über die Definition des Komischen. — Die französischen Originale sind bei Felix Alcan / Paris 108, Boulevard Saint-Germain, erschienen, deutsche Uebersetzungen, mit Ausnahme von 5, bei Eugen Diederichs in Jena.

Trommelfeuer

Kurt Heynicke

Der Sappenposten ballt sich zusammen. Ein Ereignis
stiert ihm ins Gesicht.
Aufschreit Nacht — er fällt hinüber in den Tod.

Nacht tanzt. Kurz bellt Granate auf. Neue Fetzen
reißen Erde blutend auf — Sprengstücke flattern, sirrende
Vögel des Todes.
Feuer flutet. Die Blicke im Unterstand horchen.
Nacht hüpft höhnisch unter die steigenden Blutsäulen der Erde.

Feuer flutet zum strömenden Meere
Gewalt. Luft stöhnt sich pfeifend Geschossen
entgegen. Nichts. Gewalt.
Das Feuer rast. Licht löscht im Stollengang.
Die Blicke werden fern. - Eine Frage bäumt auf,
tausend Ohren horchen:
Warum?
Antwort trommelt höhnisch dumpf meterhoch
über dem Schacht.
Ein Gebet schreit auf.
Ruhe.
Aus!
Nacht.
Nichts.

Nichts? Das Warum hockt im Eingang.
Wir sind alle Tiere. Wir werden geschlachtet.
Hunde sind wir!
Flüche ballen wirr und bangen ums Leben.

Warum?
Die Frage hockt eigensinnig in aller Seelen.
Gott!
Gelächter ertötet den Namen.
Gleichviel — gleich sterben ist Glück.
Denken erlischt.
Einige fallen dumpf in den Schlaf.
Warum hämmert auf zertrommelten Nerven.

Nacht.
Granaten.
Grauen.
Flüche.

Wenn wir alle Brüder sind.
Brüder
trommelt der Haß die Erde entzwei.

Leid herrscht das All. Leidenschaft der Leiber
Herrscht Tag und Zeit.
Wir sind nachts.
Ein Gedanke.
Nichts.

Nacht tanzt rasend über tote Sterne.
Fluch.
Feuer rast.

Kirche

Kurt Heynicke

O, tiefes Blau in hohen Kirchen
an Kreuzen sanft vorübergleitend
und aus der Heiligen Munde hauchend
Madonna Opfer knieend schwer und reich.

O Tanz der Sonne durch bemalte Fensterscheiben,
o blondes Kind vor Andacht bebend vor Maria, deiner
Schwester!

Die steilen Priesterstimmen schneiden durch die Dämmernis
zerbrochen liegt die Stunde
und der Heiland weint

Gedicht

Franz Richard Behrens

Für Lia Ley

Blütenjagd beginnt
Kußweißer Sonne
Hände straucheln
Blust
Girren wangt
Gischt
Seidestreicheln
Lehnen knistert
Auge kniet
Ergeben

Zeitgemäß

Die Vossische Zeitung von Staats- und Gelehrten Sachen kann nicht umhin, ihre Leser von einer neuen Oper des Herrn Siegfried Wagner zu unterrichten, die auf den nicht unpoetischen Namen „Sonnenflammen" hört. Der Herr Berichterstatter äußert sich nicht über die Musik, was in diesem Fall begreiflich ist. Wohl aber äußert er sich über die Dichtung: „Die Dichtung hat einen zeitgemäßen Konflikt zum Gegenstand, dessen Lust und Schmerz so mancher von unsern jetzt heimkehrenden Orientkriegern am eignen Leib und eigner Seele erfuhr: Die Unterjochung des siegenden Ankömmlings durch östlich-weiche Sinnlichkeit, das Aufgehen herben deutschen Mannestums in der schmeichelnden Wollust orientalischer Arme, das Versagen nordisch-deutschen Rassegeistes vor südlich-süßen Rassereizen." — Dieses Mannestum wird zwar bereits in der Orientbar zu Berlin mit Erfolg unterjocht, immerhin, der Konflikt ist zeitgemäß. Er wird auch zeitgemäß gelöst. Der Orientkrieger besinnt sich nach dem Treubruch auf die Heimat, „die ihm in Gestalt seines Vaters Verzeihung und Kraft zum erlösenden reinigenden Opfer bringt." Der Vater Heimat packt ihn am eigener Seele „mitten im Rausch eines wilden Tanzgelages stößt er sich den Dolch in die Brust", und als guter Deutscher stirbt er schillernd mit den Worten: „Seht hier, wie ein Franke die Ehre ehrt!" — Die Vossische Zeitung findet, daß diese Dichtung „an Ideale unserer ersten Jugendzeit, an Platen, Lingg und Dahn gemahnt". O Lust, o Schmerz, o Orientkrieger, o Jugendzeit

Herwarth Walden

Der Sturm

Ständige Ausstellungen

Berlin / Potsdamer Straße 134a

Geöffnet täglich von 10—6 Uhr / Sonntags von 11—2 Uhr

Tageskarte 1 Mark 50 Pfennig
Jahreskarte 9 Mark
Monatlicher Wechsel

Siebzigste Ausstellung

Januar 1918

Paul Klee
Johannes Molzahn
Kurt Schwitters

Einundsiebzigste Ausstellung

Februar 1918

William Wauer

Gemälde / Zeichnungen / Plastiken

Eröffnung: Sonntag, den 2. Februar 1918

DER STURM

vertritt folgende Künstler ausschließlich und verfügt über ihre Werke (Gemälde / Graphik / Holzschnitte / Handdrucke) zum Verkauf und zu Ausstellungen in der ganzen Welt:

Rudolf Bauer / Campendonk / Marc Chagall / Jacoba van Heemskerck / Kandinsky / Georg Muche / Nell Walden / William Wauer

DER STURM

vertritt für Deutschland folgende Künstler und verfügt über ihre Werke zum Verkauf und für Ausstellungen:

Gösta Adrian-Nilsson / Alexander Archipenko / Fritz Baumann / Vincenc Benes / Umberto Boccioni / Carlo D. Carra / Max Ernst / Lyonel Feininger / Emil Filla / Albert Gleizes / Otto Gutfreund / Oswald Herzog / Sigrid Hjertén-Grünewald / Isaac Grünewald / Johannes Itten / Alexei von Jawlensky / Paul Klee / Oskar Kokoschka / Otakar Kubin / Fernand Léger / Franz Marc / Gabriele Münter / Jean Metzinger / Johannes Molzahn / Francis Picabia / Gino Severini / Arnold Topp / Maria Uhden / Marianne von Werefkin

---

Sturmschule

Leitung : Herwarth Walden

Drittes Jahr

Berlin / Potsdamer Straße 134a

Unterricht und Ausbildung in der expressionistischen Kunst

Bühne / Schauspielerei / Vortragskunst / Malerei / Dichtung / Musik

Lehrer der Sturmschule

Rudolf Bauer
Rudolf Blümner
Campendonk
Jacoba van Heemskerck
Paul Klee
Georg Muche
Lothar Schreyer
Herwarth Walden

Sprechstunden der Leitung: Dienstag, Mittwoch, Freitag, Sonnabend 4—5 / Das Sekretariat ist täglich von 10—6 geöffnet

---

Leitung der Sturmschule für Holland: Jacoba van Heemskerck / Den Haag

Anmeldungen durch den Sturm / Berlin W 9

Sturm-Abende

Verein für Kunst / Fünfzehntes Jahr

In der Kunstausstellung Der Sturm / Berlin

Jeden Mittwoch ½8 Uhr

Vortragender: Rudolf Blümner

Karten zu 5, 4, 3, 2, 1 Mark im Vorverkauf und an der Abendkasse

---

Nachtrag

Halle an der Saale / 7. November 1918

Vortrag: Herwarth Walden

Hamburg / 11. Januar 1919

Vortrag: Lothar Schreyer

Verein für Kunst

Fünfzehntes Jahr
Jahresbeitrag 25 Mark
Rechte: Freier Bezug der Zeitschrift Der Sturm / Freier Besuch der Sturm-Ausstellungen / Jährlich 2 Kunstdrucke
Anmeldungen durch den Sturm

Kunstbuchhandlung Der Sturm

Potsdamer Straße 138 a

Fernruf Lützow 4443

hat gute und seltene Bücher und Noten vorrätig und nimmt Bestellungen entgegen

---

Verein Sturmbühne

Vorsitzender: Dr. John Schikowski

Geschäftsstelle: Charlottenburg / Scharrenstraße 11

Aufruf und Satzungen kostenlos

Sturmbühne
Theater der Expressionisten

Nur vor Mitgliedern des Vereins Sturmbühne

Anmeldungen zur Mitgliedschaft werden auch im Sturm entgegengenommen

---

Neuanzeigen Der Sturm

Expressionismus / Die Kunstwende

Herausgegeben von Herwarth Walden

Beiträge von Kandinsky / Herwarth Walden / Lothar Schreyer / Rudolf Blümner / Rudolf Bauer / William Wauer / Max Verworn / und anderen
Mit 140 Abbildungen / zum Teil ganzseitig nach Bildern und Bildwerken sämtlicher Künstler des Sturm / der Urvölker und der Volkskunst / Mit mehrfarbigen Beilagen
Farbige Umschlagzeichnung von William Wauer
25 Mark / Gebunden 35 Mark / Museumsausgabe mit Originalen Nummer 1—10 M 200— Nummer 11—50 M 100—

Sturm-Abende / Ausgewählte Gedichte

Das Buch enthält die Gedichte, die Rudolf Blümner an den Sturm-Abenden vorträgt
4 Mark
Signierte Sonderausgabe 12 Mark

Die Sturm-Bühne

Jahrbuch des Theaters der Expressionisten
Jede Folge 60 Pfennig
Jahrbuch 6 Mark
Vierte und fünfte Folge erschienen

Herwarth Walden: Einblick in Kunst

Mit vierundsechzig Abbildungen nach Gemälden der Sturm-Künstler
Zweite Auflage
5 Mark

Sturm-Bilderbücher

Ganzseitige Abbildungen der Hauptwerke

I: Marc Chagall
4 Mark

II: Alexander Archipenko
4 Mark

III: Paul Klee
4 Mark 50 Pfennig

Anzeigen werden nicht aufgenommen

Von allen Holzschnitten der Zeitschrift Der Sturm sind signierte und numerierte Handdrucke von den meisten Zeichnungen Kunstdrucke käuflich zu erwerben. Die Originale sind verkäuflich.

Ausführliche Verzeichnisse des Verlags Der Sturm kostenlos



Verlag Der Sturm

Berlin W 9 Potsdamer Straße 134a
Fernruf Amt Lützow 4443

Monatsschrift Der Sturm
Erscheint am fünfzehnten jedes Monats
Dauerbezug
Gewöhnliche Ausgabe: Für Deutschland: Ein Jahr 9 Mk / Ein Halbjahr 5 Mk / Einzelheft 1 Mark / Für das Ausland: Ein Jahr 12 Mark / Ein Halbjahr 7 Mark / Einzelheft 1 Mark 50 Pfennig
Sonder - Ausgabe: Ungebrochene Exemplare, Versendung in Rollen direkt durch die Post / Für Deutschland: Ein Jahr 15 Mark / Für das Ausland: Ein Jahr 20 Mark

---

Preise der früheren Jahrgänge

Vollständige Ausgabe		Gewöhnliche Ausgabe:	Sonder-ausgabe:
1. Jahrgang	1910/11	30 Mark	—
2. Jahrgang	1911/12	30 Mark	—
3. Jahrgang		30 Mark	vergriffen
4. Jahrgang	1913/14	—	40 Mark
5. Jahrgang	1914/15	20 Mark	30 Mark
6. Jahrgang	1915/16	20 Mark	30 Mark
7. Jahrgang	1916/17	20 Mark	30 Mark
8. Jahrgang	1917/18	30 Mark	40 Mark

Einzelhefte, soweit vorhanden, erster bis achter Jahrgang je 1 Mark fünfzig Pfennig

---

Bücher aus dem Verlag Der Sturm

Peter Baum
Schützengrabenverse
Gebunden 5 Mark

Franz Richard Behrens
Blutblüte / Gedichte
Geheftet 3 Mark / Gebunden 4 Mark 50 Pfennig

Hermann Essig
Der Frauenmut / Lustspiel
Überteufel / Tragödie
Ihr stilles Glück / Drama
Ein Taubenschlag / Lustspiel
Napoleons Aufstieg / Tragödie
Der Wetterfrosch / Erzählung
Jedes Buch 3 Mark / Gebunden 5 Mark

Kurt Heynicke
Rings fallen Sterne / Gedichte
Geheftet 3 Mark / Gebunden 4 Mark 50 Pfennig

Adolf Knoblauch
Die schwarze Fahne / Eine Dichtung
Geheftet 3 Mark
Kreis des Anfangs / Frühe Gedichte
5 Mark / Sonderausgabe 30 Mark

Oskar Kokoschka
Mörder Hoffnung der Frauen
Drama mit Zeichnungen
Gebunden 15 Mark (Auflage 100)
Sonderausgabe vergriffen

Ernst Marcus
Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung
5 Mark

Wilhelm Runge
Das Denken träumt / Gedichte
3 Mark / Gebunden 4 Mark 50 Pfennig

Paul Scheerbart
Glasarchitektur / In 111 Kapiteln
Geheftet 2 Mark / Sonderausgabe 50 Mark

Lothar Schreyer
Meer / Sehnte / Mann / Dramen
3 Mark

August Stramm
Du / Liebesgedichte
Geheftet 3 Mark
Die Menschheit
1 Mark 50 Pfennig

Herwarth Walden
Das Buch der Menschenliebe
Geheftet 3 Mark / Sonderausgabe 30 Mark
Die Härte der Weltenliebe / Roman
4 Mark / Gebunden 6 Mark 50 Pfennig
Sonderausgabe (Auflage 10) 50 Mark
Gesammelte Schriften: Band I
Kunstmaler und Kunstkritiker
Geheftet 2 Mark 50 Pfennig
Weib / Komitragödie
Geheftet 3 Mark / Sonderausgabe 50 Mark
Erste Liebe / Ein Spiel mit dem Leben
Die Beiden / Ein Spiel mit dem Tode
Sünde / Ein Spiel an der Liebe
Letzte Liebe / Komitragödie
Glaube / Komitragödie
Jedes Buch 1 Mark 50 Pfennig
Kind / Tragödie
Trieb / Eine bürgerliche Komitragödie
Menschen / Tragödie
Jedes Buch 3 Mark

Sturm-Bücher I: August Stramm: Sancta Susanna / **II: August Stramm:** Rudimentär / **III: Mynona:** Für Hunde und andere Menschen / **IV: August Stramm:** Die Haidebraut / **V. August Stramm:** Erwachen / **VI: Aage von Kohl:** Die Hängematte des Riugé / **VII: Adolf Behne:** Zur neuen Kunst / **VIII: August Stramm:** Kräfte / **IX: Aage von Kohl:** Die rote Sonne / **X: Aage von Kohl:** Der tierische Augenblick / **XI: August Stramm:** Geschehen: / **XII: August Stramm:** Die Unfruchtbaren / **XIII: Peter Baum:** Kyland / **XIV: Lothar Schreyer:** Jungfrau
Jedes Sturmbuch 1 Mark

Musik

Herwarth Walden
Gesammelte Tonwerke
Dann / **Vergeltung** / **Verdammnis**
Dichtungen von Else Lasker-Schüler
Für Gesang und Klavier / Je 2 Mark
Bruder Liederlich / Werk 5[1]
Für Gesang und Klavier / 2 Mark
Entbietung / Werk 9[2]
Dichtung von Richard Dehmel
Für Gesang und Klavier / 2 Mark
Zehn Dafnislieder / Werk 11
Zu Gedichten von Arno Holz
Für Gesang und Klavier / 3 Mark
Die Judentochter / Werk 17
Farbige Umschlagzeichnung von Oskar Kokoschka
Für Gesang und Klavier / 1 Mark 50 Pfennig
Schwertertanz / Werk 18
Für Klavier / 4 Mark
Der Sturm / Heeresmarsch / Werk 21
Für Klavier / 1 Mark
Tanz der Töne / Werk 23
Für Klavier / 3 Mark

Handdrucke

Oskar Kokoschka: Plakat für die Zeitschrift der Sturm / Originallithographie
Abzug 30 Mark

Sturm-Karten

Jede Karte 30 Pfennig

Nach Gemälden, Zeichnungen und Bildwerken folgender Künstler:

Alexander Archipenko 4
Rudolf Bauer 4
Vincenc Benes 1
Umberto Boccioni 2
Campendonk 2
Marc Chagall 7
Robert Delaunay 1
Lyonel Feininger 1
Albert Gleizes 2
Jacoba van Heemskerck 3
Hjertén-Grünewald 1
Alexei von Jawlensky 2
Kandinsky 3
Paul Klee 1
Oskar Kokoschka 2
Otakar Kubin 1
Fernand Léger 2
August Macke 1
Franz Marc 2
Carl Mense 1
Jean Metzinger 1
Georg Muche 1
Gabriele Münter 1
Negerplastik 1
Georg Schrimpf 1
Gino Severini 4
Arnold Topp 1
Maria Uhden 1
Nell Walden 1
William Wauer 5
Marianne von Werefkin 2

Sturm-Ausstellungskataloge

Mit Abbildungen

Alexander Archipenko
Rudolf Bauer
Marc Chagall
Kandinsky
Gino Severini
Skupina
Je 60 Pfennig
Franz Marc
1 Mark
Erster Deutscher Herbstsalon Der Sturm 1913
Mit 50 Abbildungen in Kupfertiefdruck
2 Mark

Kunstdrucke aus dem Verlag Der Sturm

Auf Japan- und Büttenpapier
Jeder Kunstdruck 5 Mark

Rudolf Bauer
Schwarz-Weiß-Komposition 14

Umberto Boccioni: Abschied / Die Abfahrenden / Die Zurückbleibenden

Marc Chagall: Intérieur / Der Jude / Der Geigenspieler / Die Schwangere / Essender Bauer / Mädchen

Robert Delaunay: Der Turm

Lyonel Feininger: Klein Schmidthausen / Mark Wippach II

Jacoba van Heemskerck: Baum / Landschaft

Paul Klee: Kriegerischer Stamm

Oskar Kokoschka Menschenköpfe: 1 Adolf Loos / 2 Herwarth Walden / 3 Karl Kraus / 4 Richard Dehmel / 5 Paul Scheerbart / 6 Yvette Guilbert

Oskar Kokoschka: Tierbilder

Fernand Léger: Akt

Sturm-Künstler / Lichtbildkarten

Jede Karte 30 Pfennig

I. August Stramm
II. Herwarth Walden
III. van Heemskerck
IV. Kandinsky
V. Rudolf Blümner
VI. Campendonk
VII. Peter Baum
VIII. Hermann Essig
IX. Oskar Kokoschka
X. Adolf Knoblauch
XI. Paul Klee
XII. Gabriele Münter
XIII. Rudolf Bauer
XIV. Nell Walden
XV. Mynona
XVI. Kurt Heynicke
XVIII. William Wauer
XIX. Lothar Schreyer
XX. Georg Muche

Verantwortlich für die Schriftleitung: Lothar Schreyer
Verantwortlich für den gesamten Inhalt und Verlag F. Harnisch / Berlin W 35
Druck Carl Hause / Berlin SO 26